ROK II. ZESZYT 27 i 28 (PODWÓJNY).

CENA ZESZYTU 10 Mk.



ILUSTROWANY PRZEGLĄD TEATRALNY

MIECZYSŁAW FILIPKIEWICZ

KLISZA ZAKŁ. ST. WELANYK.

SPÓŁKA SAMOCHODOWA „POLAUTO“

SPÓŁKA Z OGRANICZONĄ ODPOW.
W KRAKOWIE, UL. GOŁĘBIA L. 14, PARTER
RACHUNEK BIEŻ. W SPÓŁCE FAKTUROWEJ W KRAKOWIE.

Własne garaże. Warsztaty reparacyjne. Kupno i sprzedaż. Samochody osobowe oraz ciężarowe nowe i używane. Części składowe i przybory.
Benzyna, oliwa i smary. — Motocykle. — Rowery.
WYNAJEM SAMOCHODÓW osobowych i ciężarowych.

KWIATY SZTUCZNE ARTYSTYCZNE KAPELUSZOWE, DEKORACYJNE, KOŚCIELNE, PIÓRA, BOA, FANTAZYE
POLECA
WINCENTYNA
GÓRSKA
KRAKÓW, UL. FLORYAŃSKA 18
SPRZEDAŻ HURTOWNA I DETAILICZNA.

SALON MÓD
„EWA“
W KRAKOWIE
UL. GOŁĘBIA L. 3
POSIADA NA SKŁADZIE WIELKI WYBÓR KAPELUSZY DAMSKICH
na sezon obecny.
Przyjmuje wszelkie roboty w zakres modniarstwa wchodzące.

ZAKŁAD ARTYSTYCZNEGO KRAWIECTWA DAMSKIEGO
T. WĘGLARSKIEGO
W KRAKOWIE
przy ul. Gołębiej L. 5
Telefon Nr. 1518
wykonuje kostyumy, amazonki, płaszcze, futra itp. z doborowych własnych lub dostarczonych materyałów. Na składzie najlepsze angielskie materyały.

A. BROSS
ul. Floryańska 44
(narożnik — tuż obok bramy Floryańskiej)
WSZELKIE PRZYBORY UMUNDUROWANIA
WIĘKSZYM ODBIORCOM CENY HURTOWNE.
Rok złoż. 1872. Telefon 3269.

ZAKŁADY PRZEMYSŁOWE
„INDUSTRIA“
Spółka zarejestr, z ogr. odpow.
Kraków, Rynek 19. Telef. Nr. 462
poleca swe fabryki: Odlewarnie żelaza i metali, ślusarnie mechaniczne. Wykonują wszelkie prace wchodzące w zakres budowy maszyn i instalacyi maszynowych.
Adres telegraficzny: Polindustria.

POWSZECHNE BIURO REKLAMY
„PRASA“
KRAKÓW, UL. STAROWIŚLNA L. 10.
BIURO MIASTOWE UL. KARMELICKA L. 16
Telefon 2086.

Przyjmuje zlecenia insercyjne do wszystkich czasopism krajowych i zagranicznych. — Udziela fachowych wskazówek i projektuje skombinowane i artystyczne układy inseratowe. — Projekty klisz artystycznych przez własnego rysownika dla stałych komitentów bezpłatnie. — Specjalny dział sprawozdawczy dla redagowania fachowych sprawozdań, notatek dziennikarskich etc. — Reklama artystyczna i świetlna (kinowa i uliczna). — Najtańsza kalkulacja cen oraz szybkie i ścisłe wykonanie zamówień. — Biuro pozostaje pod kierownictwem współpracowników największych dzienników krakowskich.

ZAKŁAD ZEGARMISTRZOWSKO-JUBILERSKI
JÓZEFA
CYANKIEWICZA
Kraków, ul. Sławkowska 1
KUPUJE I SPRZEDAJE
ZŁOTO — SREBRO — BRYLANTY
PERŁY — ZEGARY i ZEGARKI.
PŁACI NAJWYŻSZĄ WARTOŚĆ.

ALBIN JAWORSKI
Magazyn naczyń kuchennych oraz artykułów dla gospodarstwa domowego
Kraków, Rynek główny 24. Telefon 22.
Wyprawy kuchenne, łóżka żelazne, umywalnie, artykuły drzewne, wanny cynkowe, nasiadówki, prysznice pokojowe, lodownie, konewki do kropienia i podlewania kwiatów. — Hurtownia i częściowa sprzedaż. — Ekspedycja na prowincję. Oferty na żądanie. — Wysyłka natychmiastowa.

Marya Kulinowska
Kraków, Sławkowska 13
Skład płócien i bielizny gotowej męskiej, damskiej i dziecięcej. Wielki wybór koronek, wstążek, haftów i t. p. towarów w najlepszym gatunku po cenach umiarkowanych.
W hurtownej sprzedaży znaczny opust.
Przyjmuje się również do szycia bieliznę męską, damską i dziecięcą.

ZAKŁAD KRAWIECTWA DAMSKIEGO
J. KALAFARSKI
KRAKÓW, SZEWSKA 12
wykonuje wszelkie roboty w zakres ten wchodzące z własnych i dostarczonych materyałów według najświeższych żurnali.

RUDOLF NOWAK
W KRAKOWIE, GRODZKA 44, TEL. 3541
ORYGINALNE
MASZYNY DO PISANIA RACHOWANIA i POWIELANIA



PRZYBORY: WSTĄŻKI KALKI, FARBY GUMY AMERYKAŃSKIE.
SPECJALNY WARSTAT NAPRAW.

WSZELKIE TOWARY SPOŻYWCZE ORAZ KOLONIALNE
POLECA
JULIAN
CYANKIEWICZ
KRAKÓW
SŁAWKOWSKA 24.

DOM BANKOWY I KANTOR WYMIANY
SPÓŁKA KOMANDYTOWA
H. RIPPER i Ska
KRAKÓW RYNEK GŁ. L. 17
załatwia wszelkie transakcye bankowe, jako to: **kupno i sprzedaż papierów wartościowych**, akcyi, walut i monet zagranicznych, — **przyjmuje zlecenia na giełdy** krajowe i zagraniczne pod najkorzystniejszymi warunkami.

Rok II. Nr. 27 i 28.

ILUSTROWANY PRZEGLĄD TEATRALNY

TYGODNIK ART.-LITERACKI DLA SPRAW TEATRU, LITERAT. DRAM. I SZTUKI

WYCHODZI W KAŻDĄ SOBOTĘ.

Redakcja: Kraków: Grodzka 7, od 10—12.
Administracja: Kraków „Prasa", ulica Karmelicka L. 16.

Prenumerata pisma wynosi: półrocznie 200 Mk. — kwartalnie 100 Mk.
Numer pojedynczy 8 Mk.
Do nabycia w księgarniach, ajencjach pism i kasach teatralnyc[h]

KRAKÓW-WARSZAWA SOBOTA 10 LIPCA 1920 ROKU.

SYLWETKI ARTYSTYCZNE.

MARJA MROZIŃSKA

(do ilustracji na stronie tytułowej).

Scena polska ponosi wielką stratę przez ustąpienie p. Marji Mrozińskiej. Znakomita artystka, tyle razy podziwiana i oklaskiwana, porzuca teatr i pragnie schować się w zacisze życia domowego. Z gwarnej i hałaśliwej Warszawy, gdzie hołd składały jej co wieczór krocie warszawian, a krocie warszawianek zazdrościły skrycie wdzięku i urody i zawsze modnych, a pełnych smaku strojów — udaje się p. Mrozińska do Poznania, niestety, zdaje się tylko po to tylko, by w cichem tem i przeraźliwie nudnem mieście wieść przy boku męża żywot cichy i spokojny, zdala od sceny, zdala od ukochanego teatru i kochających ją koleża... przepraszam! kolegów.

P. Marja Mrozińska wyszła za mąż w dniu 19-go czerwca, zaślubiła walecznego podpułkownika Antoniego Trzaskę-Durskiego, komendanta Szkoły podchorążych w Poznaniu, jednego z najlepszych naszych oficerów, syna jen. Trzaski-Durskiego, dowódcy warszawskiego okręgu generalnego.

Świetna artystka schodzi ze sceny w pełni młodości i powodzenia, syta sławy i tryumfów. Działalność swoją rozpoczęła p. Mrozińska w dawnym „Momusie“ w r. 1907 czy 1908, gdzie zasłynęła jako „jedynaczka“ Momusowa gracją, wdziękiem, urodą, subtelną interpretacją dowcipnych utworów Boya i innych autorów.

Rok 1914 zastaje ją na scenie warszawskiej w farsie, gdzie zdobyła wstępnym bojem publiczność i krytykę, grając rolę angielki w krotochwili „Dudek“. Od tej chwili zaczyna się właściwa karjera Marji Mrozińskiej, jako artystki. Obdarzona talentem niepospolitym, łączy subtelność interpretacji z czarem kobiecości, urodę z wdziękiem, korzystne warunki z kulturą artystyczną, niepospolitą, którą odziedziczyła po przodkach, pochodzi bowiem ze znanej rodziny ziemiańskiej i wychowywała się w Paryżu, w otoczeniu ludzi wybitnych i utalentowanych. Stąd ta wrodzona dystynkcja, umiar artystyczny, rasowość postaci i obejścia w najryzykowniejszych, najbardziej wesołych i swawolnych krotochwilach i farsach obok szczerości, swobody, naturalności wyrazu.

Długi jest poczet ról, które p. Marja Mrozińska kreowała na scenach warszawskich, w teatrach Letnim, Nowoczesnym, Mozajce, Małym, Polskim. A są to wszystko role opracowane starannie i grane z talentem.

„Idylla małżeńska“, „Miss Hobbs“, „Papa pułku“, „Zakochana“, „Rzeczywistość“, „Oficer gwardji“, „Zalotna“, „Szczęście Frania“, „Nina“, „Zachwycająca kobieta“, oto niektóre tytuły sztuk, w których Mary Mrozińska budziła zachwyt, sztuk, z których niejedna zawdzięczała swoje powodzenie świetnej artystce. Publiczność sarkała, że sztuka jest nudna lub głupia, ale chodziła, aby oglądać Mrozińską, której fascynująca uroda i gra krzesały humor z papierowych konceptów. W najcięższych chwilach Teatru Małego Mrozińska była siłą przyciągającą, była filarem, na którym wspierał się byt cały teatru, prowadzonego przez Zrzeszenie artystów w niesłychanie trudnych warunkach po śmierci przedwczesnej kierowników teatru — Józefa Swieściaka i Władysława Kindlera.

Znakomita artystka pożegna publiczność po raz ostatni w jednej z najlepszych swoich ról w „Aszantce“ Perzyńskiego w pierwszych dniach lipca na deskach Teatru Małego. Niewątpliwie żal szczery towarzyszyć będzie ustępującej artystce i szczere pragnienie oglądania jej znowu na scenie. Niedawno Lubicz-Sarnowska, teraz Mrozińska.

Komedja polska straciła dwie najlepsze swoje artystki. *K.*

OPERETKA POLSKA.

Dawna bolączka naszej twórczości teatralnej, sprawa operetki polskiej, odżyła na nowo — odżyła na łamach prasy i na deskach scenicznych.

I oto znów po raz nie wiem który okazuje się, że i nasza krytyka urzędowa i nasi „twórcy“ operetkowi mają tylko bardzo przybliżone pojęcie o tem, co to jest operetka współczesna.

Zacznijmy od krytyków.

Mamy ich bardzo wielu, aż nazbyt wielu może, wszyscy starzy lub siwiejący w swych poglądach z końca XIX wieku, wszyscy bardzo poważni, bardzo fachowi i... bardzo mało muzykalni. Gdy piszą o operze, koncercie symfonicznym lub popisie szkoły śpiewu — wszystko jest prawie w porządku. Można się z nimi spierać o taki lub inny pogląd, ale znawstwo ich w każdym razie jest widoczne. Ilekroć jednak starają się pisać o operetce, zawsze krytyki ich wykazywały absolutną nieznajomość przedmiotu. „Operetka“!... Także mi twórczość! „Żaden poważny muzyk operetki nie napisze!“ — z takim uśmiechem wyższości zaczyna się zwykle sprawozdanie naszej domorosłej krytyki o operetce. A potem pisze się, że „libretto było banalne, a muzyczka mile wpadała w ucho“ i — kropka. Reszta o primadonnie X. i o reżyserze Y.

Czy przy takiem traktowaniu przedmiotu może się u nas narodzić operetka oryginalna? Czy to może zachęcić librecistę i kompozytora polskiego?

Śmiem panom krytykom zakomunikować, że operetka wcale nie jest gorszym rodzajem twórczości niż opera lub dramat muzyczny. Jest tylko i n n a niż tamte rodzaje. Mają rację pp. krytycy przysięgli, że żaden muzyk poważny operetki nie napisze. Nie napisze jej, nie dlatego, że jest wyższy ponad takie kompozycje, lecz dlatego, że nie potrafi. Chciałbym zobaczyć operetkę Szymanowskiego, Różyckiego, Paderewskiego! Proszę uprzejmie, niech spróbują pisać!

Ale dla krytyków, którzy ugrzęźli w twórczości Offenbacha, Lecoque'a, Suppégo i poza nią wyjść nie mogą, wszystko inne bardziej współczesne i bardziej nowatorskie — jest tanie i tandetne. A jednak trzeba sobie powiedzieć, że pomimo całej nieśmiertelności muzyki offenbachowskiej, muzyka ta przy dzisiejszych wymaganiach trąci myszką. „Orfeusza w piekle“ bardzo mile się słucha, ale on już dzisiejszego widza nie bierze. Nie bierze go dlatego, że operetka tak jak dramat, komedja czy farsa poszła dalej. Przypatrzmy się zagranicy. Te dziesiątki nowych operetek na scenach wiedeńskich, berlińskich, paryskich; ta oszałamiająca pogoń za nowem zawikłaniem scenicznem, za nowym efektem i nową melodją — czyż nie wskazują na ogro-

mny rozwój twórczości lekkiej muzy. Ale tam wszystko jest inaczej. Tam nikt nie uśmiecha się litościwie, pisząc o premierze Lehara, Falla, Kalmana czy Christiné. Tam przywykli do patrzenia na operetkę nie pobłażliwie, lecz poważnie. Tam zrozumieli oddawna, że opera nie zawsze jest Olimpem przy operetce; że stosunek operetki do opery równa się stosunkowi farsy do dramatu; że wreszcie i to i tamto jest swego rodzaju dziełem sztuki, nie zawsze jednakowo wartościowem.

Przejdźmy teraz do samych naszych twórców operetkowych.

I tu jest źle. Nawet bardzo źle.

Przedewszystkiem zupełna nieznajomość techniki pisania. Żeby napisać operetkę, nie wystarcza mieć pierwszy lepszy pomysł, który rozwałkowuje się na trzy akty i dobiera do niego kilkanaście „kawałków" muzycznych bez żadnej myśli i charakteru. Libretto operetki współczesnej jest farsą lub komedją; muzyka jej jest bogatem tłem, na którem snuje się intryga sceniczna, jest wielkiem spoidłem melodyjnem epizodów. I dlatego dobrą operetkę może napisać tylko dobry i muzykalny farsopisarz do spółki z kompozytorem, czującym lekką muzykę i czującym scenę.

Operetka ma swój szablon, nie w ujemnem tego słowa znaczeniu, jak to pisał jakiś sprawozdawca; szablon ten polega na pewnym przepisanym sposobie przeprowadzania i rozwiązywania akcji, na takiem a nie innem opracowaniu tekstów muzycznych. To nie jest żaden komunał, który prowadzi z reguły do zbanalizowania. Podobne szablony posiadają: opera, dramat, komedja. Jest to tylko pewien sposób tworzenia, podlegający znacznym nieraz odchyleniom, zależnym od indywidualności twórcy — ale sposób ten znać należy, bo inaczej powstanie wszystko, tylko nie operetka.

Wreszcie co się tyczy operetki polskiej, to znowu krytyka nie wie sama czego chce. Czytałem niedawno w jednem z pism warszawskich zdanie fachowego krytyka, że operetka polska powinna być naprawdę polska, to znaczy powinna być grana w kontuszach i składać się z szeregu mazurów, kujawiaków, oberków... Jest to conajmniej dziwne. W takim razie Węgier powinien stworzyć operetkę z samych czardaszów, Niemiec z samych rheinländerów, Francuz z samych walców-bostonów, Anglik zaś z samych one-stepów. Nie przeczę, że może powstać u nas operetka, oparta na tematach ludowych i narodowych polskich, ale nie może się to powtarzać ciągle, bo taka twórczość, choć może bardzo parjotyczna, przyprawiłaby wkrótce słuchacza o nieuleczalną nudę. Operetka polska, to operetka napisana przez librecistę Polaka i kompozytora Polaka. Spółka taka, która musi wreszcie powstać, będzie musiała używać formy walca, marsza, one-step'a, bo to są motywy, które i u nas mają od dawna prawo obywatelstwa. Wystarczy, aby były oryginalnie skomponowane, a niepodobne do innych zagranicznych.

Zresztą stworzenie trzyaktowej operetki jest zbyt wielką pracą, musi się więc opłacać. Tour Warszawa, Kraków, Lwów, Poznań — jest stanowczo za mały dla wielkiej operetki. Operetka ta musi wypłynąć także na scenach zagranicznych, nie może więc być zaściankowa ani dzielnicowa. Tylko wielkie, światowe tło libretta i muzyki może zapewnić operetce sukcesy, a jej twórcom obok zadowolenia artystycznego także zadowolenie... finansowe.

Andrzej Włast.

NA MARGINESIE.

* * *

Przeszłość moja wciąż za mną chyżym biegnie krokiem
I nie daje mi spocząć nigdy choć na chwilę...
Próżno ją w przerażeniu odtrącam głębokiem —
Wstaje z grobu, choć dawno spoczęła w mogile
I czyni moją duszę — tak przedziwnie smętną
I na wszystkiem wyciska swe bolesne piętno.
Sny moje są, jak ciągle wracająca fala
I godzą we mnie wspomnień grotami ostremi...
I wiem, że póki będę trwać tu, na tej ziemi,
Los dla mnie żadnych nowych zórz nie pozapala
I uderzy w to szczęście, które mieć tu mogę
I zwróci myśl znużoną na przebytą drogę...
Jak tułacz wciąż w zaklętem błądzić będę kole,
W przestrzeń, która jeno zna bieg dawnych granic...
Wszystko, co może jeszcze przyjść — wszystko mam za nic,
Utraciłem nadzieję, pragnienie i wolę...
Jak drzewo, w grunt twardemi korzeniami wsnute
Na czatach zgasłych marzeń odprawiam pokutę.

Tadeusz Kończyc.

Z OPERY WARSZAWSKIEJ I ESTRAD.

Powszechny Zjazd muzyków polskich odbędzie się ostatecznie w dniach 30 i 31 października oraz 1, 2 i 3 listopada roku bieżącego. Przeznaczono na obrady i prace dni pięć, rozumiejąc słusznie, iż wielkie sprawy artystyczne, kulturalne i ekonomiczne jednego z najliczniejszych w Polsce zawodów wyzwolonych — wymagają szerszych ram czasu, niż rozprawy innych zjazdów.

Zebrania komitetu organizacyjnego cechuje w dalszym ciągu ta sama jednomyślność i harmonja, które kamertonowo nastrajały posiedzenia od pierwszej chwili. Kto ma w pamięci obrady przedwstępne innych kongresów — musi być zdziwiony tym absolutnym brakiem małostkowości i — polityki. Intrygant zaś i neurastenik indywidualizmu byłby zgorszony całkowitą nieobecnością obłudy, prywaty, perfidji, złośliwości, zawiści i owych tysiąca misterności osobistych, których owocem jest zawsze zejście wielkich zamierzeń na skarlałe od deszczu gruszki i jabłka. Wolno więc mieć nadzieję, że i sam Zjazd po tej wielkiej liczbie sesji pracowitych i prawych, ujmujących rzeczy szeroko a gruntownie, będzie miał powagę i przyniesie plon okazały. Nie będą wtedy żałowali swojej dobrej woli członkowie Komitetu i ci, ich goście z innych okolic polskich, co już zawczasu śledzą z uwagą wybitny tok narad i chętnie udział w nich biorą.

Osobno podaję odezwę do świata muzycznego i szczegółowy program prac Zjazdu, tutaj zaś podkreślę jeno dwa bieguny ich rozległego koła.

Ze spraw praktycznych najważniejszą będzie utworzenie ogólnego związku zawodowego muzyków polskich, na podobieństwo związku plastyków i związku literatów. Będzie to nadanie ich istnieniu tej formy so-

lidarnej, bez której w dzisiejszym układzie ekonomiczno-społecznym istnieć bezpiecznie i obronnie niepodobna. Drugą zaś sprawą — leżącą u przeciwległego krańca — będzie stworzenie funduszu na wydawnictwa muzyczne; bez niego twórczość kompozytorów polskich będzie tylko igraszką kapryśnych fal. Będą mogli tworzyć, lecz partytury swoje, odtrącone przez wydawców, — bo wydawcy polscy nie są do wydawania dzieł genjuszu — zapisywać w testamencie również biednym, jak sami kompozytorowie, instytucjom muzycznym lub szczurom.

Jeżeli więc jakikolwiek zjazd miał do spełnienia zadania — to ten ma do spełnienia misje. Jego powołaniem jest uchronić muzyków od głodu, a twórców zabezpieczyć przed zwichnięciem skrzydeł.

Niech to na razie wystarczy.

Estrada Filharmonji zawrzała raz jeszcze przed latem — gorącem życiem, jakie nie zawsze bywa tam nawet w najśrodkowszej pełni sezonu. Popisywała się szkoła śpiewu prof. Stanisławy Doliwa Dobrowolskiej, zgromadziwszy przedtem melomanów i ciekawych.



Powiem jedno usprawiedliwienie: nie udało się słyszeć wszystkich występów — aczkolwiek szkoła p. Dobrowolskiej bywa zwykle, od samego początku do końca interesującą. Lecz spóźnione nieco wejście na salę, bez programu w ręku, bez uprzedzeń, bez pochwycenia mimowolnego famy i nastroju, które się unoszą w powietrzu — daje może wrażenie najtrafniejsze, pozwala słyszeć i widzieć rzetelną prawdę. Więc słucham i doznaję całego szeregu „negatywnych" zdziwień. Nie mogę doczekać się ani jednego obniżenia tonu, nie dostrzegam ani jednej śpiewaczki bezbarwnej, obojętnej, neutralnej. Nie znika dla ucha mojego ani jedno słowo tekstu. Nie wyśledzam ani jednego popisu, nie noszącego na sobie cechy obmyślenia, staranności i inteligencji. Nikt nie śpiewa ciężko i nie wysila się. Głosy nie trzęsą się i nie uciekają. W głosach nie czuję sztuczności, to jest tego brzmienia, które nie jest oparte na naturalnym dźwięku mowy danego indywiduum. Widać, że to brzmienie zostało jeno rozwinięte, powiększone i rozszerzone, pierwotnej, wrodzonej linji dźwiękowej, jaką śpiewaczka osnuwa swoje zwykłe, potoczne słowa.

Jeszcze więc przed zlustrowaniem nazwisk uczennic, jasnem się stało, że im wszystkim udzielił się zapał i zamiłowanie przełożonej. Są to więc już śpiewaczki a nie tylko uczennice. Albowiem co innego jest wyciągać nuty z krtani, choćby najdokładniej i najmądrzej — a co innego śpiewać, módz się śpiewem rozkołysać, czuć słodycz i harmonję własnej pracy muzycznej. Zapał jest muzykalnością — muzykalność jest duszą i zapałem. Pani Dobrowolska ma swoją indywidualność pedagogiczną: osądza głosy lekko i wlewa w nie sok i barwę. Ogromnej pracy, rosnącej rutyny, zapatrzona tylko w swój cel, kokosz sympatyczna, wysiadująca śpiewające ptaki. Wierzą w nią i kochają swoją kierowniczkę, gdyż jej zawdzięczają — a wdzięczność tę stosami kwiatów dokumentują — że w wielkiej sali Filharmonji nie zginęły, nie zbladły, nie potrzebowały być przez publiczność traktowane z pobłażaniem.

W wysokim stopniu zadawalająco wypadł egzamin pań Olszewskiej, Stońkówny, Kamińskiej, Kossówny. Niezwykłą pięknością głosu i romantycznem poczuciem wyróżnia się p. Maryla Korwinówna (arja z „Halki"). Okazuje się, że jej ostatni recitat w konserwatorjum był tylko chwilowem zachwianiem się wskutek niedyspozycji. Jest to gotowy, mocny sopran operowy o ciekawem mezzosopranowem zabarwieniu. Niezwykłą łezkę liryczną ma w swym głosie i wielki urok szlachetnej prostoty w śpiewaniu — p. Iza Lewinowa. Odczuła ona głęboką, półsenną melancholję pieśni Czajkowskiego „Na balu" i bardzo uczuciowo ujęła arję Santuzzy z „Rycerskości".

Po paniach Kopycińskiej, Religioni-Radziszewskiej i Ruszczewskiej, którym również wybitne pochwały się należą — śpiewały dwie córy p. Dobrowolskiej. Wzięły one po matce jej estetyzm i smak, a głosy ich, technicznie biorąc, rozwinęły się od ostatnich popisów wprost nadzwyczajnie. P. Jadwiga Dobrowolska wyrzeźbiła pieśni Holmesa i Hartmana w swym oryginalnym, czarno-jagodowym mezzosopranie, cała jak kamea. P. Zofja Dobrowolska-Pawłowska należy do kategorji słowików. Jej koloratura naturalna, łatwa, przelewająca się, to osobliwość jako skala i jako jasność i czystość tonu. W arji z „Fletu zaczarowanego" Mozarta, a także w arji z „Manon Lescaut" Puccini'ego była przy całej swej skromności i zatrwożeniu wyśmienita.

Słowem — był to popis, który uwalnia sprawozdawcę od potrzeby dyplomatyzowania i pozwala mu szczerze składać dłonie do oklasku.

* * *

Dwa wielkie popisy: Szkoły muzycznej przy „Towarzystwie muzycznem" oraz „Konserwatorjum warszawskiego" zakończyły wiosenną kampanję. Niema już dziś wątpliwości, że te dwie wielkie uczelnie są dwoma wielkiemi gwiazdami, z których wylatują na świat wirtuozowie i pedagogowie poważni i dobrze przygotowani. Z małymi wyjątkami wszyscy najlepsi teoretycy muzyczni i nauczyciele, harmoniści i kontrapunkciści, pianiści i skrzypkowie są zatrudnieni w obu tych wielkich uczelniach. Ostatnie dwa lata wzmocniły szczególnie kadry muzyczne. Wielu powróciło z Rosji i wielu też przywiozło stamtąd znawstwo muzyki rosyjskiej i jej wysoką — zaprzeczyć się nie da — kulturę. I z Za-

chodu wrócił ten i ów i przyniósł z sobą tchnienie owej śmiałej, z niczem się nie liczącej tonalności, której tak swobodnie jest nad Sekwaną, ale jeszcze obco nad Wisłą.

Nie stało się jeszcze nic nadzwyczajnego w muzyce warszawskiej: poprostu zaczyna ona żyć normalnie i wciągać w swoje życie wszystkie osoby i idee, które były długi czas rozbitkami. To charakterystyczne piętno pełni i ożywienia miało na sobie popis monstre Konserwatorjum. Trwał on trzy dni i w programie jego były wszystkie klasy, nie wyłączając kapelmistrzowskiej. Oczywiście nie można od słuchacza wymagać, ażeby jednakowo świeżem uchem śledził ten ogromny festival uczniowski. Najpewniejszem przeto z wrażeń, które się odebrało, jest to, że był on przedewszystkiem poważną manifestacją muzyczno-pedagogiczną, wielkim przeglądem sił kierowniczych z jednej, zaś adeptów z drugiej strony. Był wielkiem zdaniem sprawy z pracy wytężonej i już normalnie zorganizowanej.

Ze świata zaś dzieł gotowych i zjawisk artyzmu dojrzałego — jedno na tych stronicach nie zostało jeszcze zanotowane. Więc spieszę oddać, co się komu należy.

Sztukę Moliera „Mieszczanin szlachcicem“, która ponownie zapełniła scenę teatru Polskiego przy ulicy Oboźnej orgią kolorów i igrzyskiem fantazji reżyserskiej — (tym razem reżyserem był p. R. Bolesławski) — ilustruje znaczne bogactwo muzyki. Samą komedję, obejmującą trzy akty, uzupełniają melodje I. B. Lolly'ego, wielkiego melodysty czasów Ludwika XIV-go, włosko-francuskiego mistrza śpiewności, szczerego uczucia i niewysłowionego wdzięku. Lolly współpracował z Molierem, jak żywy człowiek z żywym człowiekiem. Jego ilustracja muzyczna nie jest tylko zobrazowaniem scen tekstu w sposób objektywnie programowy — jeśli użyć wyrazu „programowość“ w dzisiejszem znaczeniu tego wyrazu — jest nietylko akompaniamentem harmonji i melodji, lecz podniesieniem tętna akcji. Przez tę muzykę wszystko w sztuce staje się wesołem i zabawnem, ochoczem i rytmicznem. Wszystko, nawet sceny rubaszne, kłótnie, bijatyki, wydają się niechaotycznemi. Wszystko śpiewa i tańczy, lub zostaje pod suggestją tańca, który tylko co był, i piosnki solowej lub chóralnej, która tylko co umilkła. Urok melodji Lolly'ego nasyca całego „Bourgeois-Gentilhomme'a“ i opromienia pewną poezją jego groteskowość i karykaturalność. Albowiem same melodje nie mają nic wspólnego z rubasznością akcji, lecz, owszem, są lirycznie-pasterskie raczej. Jest to echo czystej pieśni i sielanki, wpadające na dwór królewski, dodające myśli bezmyślnej często i płaskiej zabawie w satyrę.

Muzykę tę przystosował do sceny i opracował p. L. S. Schiller, zawsze zręczny i pełen smaku ilustrator muzyczny teatru Polskiego. Orkiestrą dyryguje p. W. Śliwiński, członek orkiestry Filharmonji. Śpiewacy ze szkoły p. Munclingra i tancerze ze szkoły p. Łobojki sprawiają się dobrze. Wogóle cała część muzyczno-baletowa odznacza się tem, że jest wykonywana gładko, co szczególnie dobrze się odbija na „ceremonji tureckiej“, towarzyszącej komicznemu pasowaniu bohatera, p. Jourdain'a, na muzułmańskiego wojewodę.

Lecz jeszcze więcej dokładnosci batuty wymaga akt czwarty, będący wstawką pantominiczną na temat „Mandragory“. Na nią to zwraca się główna uwaga widza, interesującego się muzyką. „Pantomina baletowa“ ma na scenach świata swoją historję; w Niemczech ramy jej wypełnił treścią Hofmannsthal, stały librecista Ryszarda Straussa, a muzykę skomponował ten właśnie genjalny epigon — jeśli epigon może być genjalnym — Ryszarda Wagnera. W Niemczech treścią była „Arjadna na Naxus“ (Aréadne auf Nãxos) — u nas sięgnięto do Mandragory, komicznego napoju miłosnego. Godzi on jurnego króla wyspy Huhubambu z przebrzydłą jego małżonką i szczęśliwie odwraca afekty od pięknej Kolombiny, która doskonale tańczy — nawiasem mówiąc, p. Zofja Modrzewska, wcale nie korypejka z zawodu. U nas też dano oczywiście pokój Straussowi, a lutnię po nim wziął Karol Szymanowski, najskrajniejszy z modernistów harmonicznych w muzyce i najklasyczniejszy z klasyków w wyborze tematów literackich. Słowem polski w muzyce Stefan Mallarmé złączony w jedno z Klaudjuszem Debussy'm (a potroszę i Ravelem). Charakterystyczny i na zawsze odrębny i pamiętny nastrój melodyjki i kolorytu instrumentalnego w „Popołudniu Fauna“ („L'après-midi d'un faun“), wspólnego dzieła obu tych wielkich mistrzów udzielił się mocno i na długo twórcy polskiemu we wszystkich swych „mitach“ i antykach muzycznych. Szymanowski składa bezwiednie daninę temu wielkiemu wzorowi muzyki fletniowej. I w „Mandragorze“ czujemy Debussy'ego. Lecz znajdujemy w niej i coś więcej: wspaniały humor muzycznego scherza, fantazję mocną i swobodną, w zażywaniu wszelkich humorystycznych dysonansów, akordów niespodzianych, rozśmieszających i odzewek basowych, zgrzytliwych, skrzypiących. Melodji w nich niemasz, jest tylko mnóstwo harmonicznych konceptów. Swoją znakomitą i wyróżniającą się polifonją, Szymanowski doprowadził w „Mandragorze“ do zupełnej niezależności pojedynczych instrumentów, idąc na hazard: będzie co z tego, czy nie będzie? Będzie muzyka czy kakofonja? Jakaż jest i muzyka i kakofonja. Pierwsza brzmi czasami prześlicznie, druga — nigdy nie jest bez sensu, wyrazu i celu. Taka więc swawola i takie żonglerstwo są bardzo dla całej muzyki niebezpieczne: bezlitośnie utrudniają ponowne smakowanie w formach groteski dawniejszych. Bowiem Szymanowski jest przytem wszystkiem po polsku lekki, lotny, migotliwy, kobiecy. To znaczy więc, że jego extrawagancje tonalne będzie mógł wkrótce każdy polski Schönberg'ista i Schrecker'zysta naśladować — ale jego fascynującej, czarownej fantazji i skrzydlatości — nikt zimitować nie potrafi. To jest jego udzielna własność.

Cezary Jellenta.

ZJAZD MUZYKÓW.

Komitet organizacyjny Powszechnego Zjazdu muzyków polskich zwraca się za łaskawem pośrednictwem prasy do wszystkich instytucji i stowarzyszeń muzycznych, jakoteż i do artystów muzyków i wszystkich osób, pracujących zawodowo na niwie muzycznej w Polsce, z zaproszeniem do wzięcia udziału w pomienionym Zjeździe, który odbędzie się w Warszawie w dniach 30 i 31 października, oraz 1, 2 i 3 listopada roku bieżącego.

Ogólny program prac Zjazdu, podzielonych na sekcje, jest następujący:

I. Twórczość: a) rozpowszechnianie dzieł polskich kompozytorów w kraju i zagranicą, b) sprawy wydawnicze, c) opieka nad kompozytorami, d) konkursy.

II. Pedagogja: a) konserwatorja i szkoły muzyczne, b) kwalifikacje nauczycielskie, c) Nauka muzyki w szkołach ogólno kształcących, d) potrzeby nauczycielstwa, e) opieka nad młodzieżą, uczącą się muzyki.

III. Teorja i krytyka: a) Muzykologja, b) sprawy przedmiotów teoretycznych w szkołach muzycznych i ogólno kształcących, c) wykształcenie zawodowe referentów muzycznych, d) stanowisko instytucji muzycznych wobec krytyków.

IV. Muzyka kościelna: a) stan obecny muzyki kościelnej i sposoby podniesienia jej poziomu, b) organiści, c) tworzenie chórów kościelnych, zwłaszcza wiejskich.

V. Muzyka koncertowa: a) nasze programy koncertowe, b) dyrygenci i wykonawcy, c) organizacja i zadania towarzystw chóralnych.

VI. Opera: a) repertuar, b) dzieła polskich kompozytorów, c) ustrój i kierownictwo, d) poziom wykonania muzycznego i ogólna kultura sceniczna.

VII. Muzyka stosowana: a) muzyka wojskowa, b) muzyka w kinematografach, taneczna i inne lżejsze rodzaje.

VIII. Wydział organizacyjny: a) założenie Ogólnego Związku zawodowego muzyków polskich, b) istniejące związki i organizacje, ich sprawy i stosunek do Ogólnego Związku muzyków, c) utworzenie funduszu na wydawnictwa muzyczne, d) sprawa udziału muzyków w radzie artystycznej przy Ministerstwie Sztuki i Kultury.

Ponieważ śród zawodów tak zwanych wyzwolonych zawód muzyczny należy do najliczniejszych, a najmniej, jak dotąd, korzysta z dobrodziejstw organizacji, z opieki Państwa i społeczeństwa, — ponieważ, nadto, obejmuje on trzy wielkie dziedziny pracy: twórczą, wykonawczą i pedagogiczną — przeto z jego pomyślnością i rozkwitem łączy się wielki szereg doniosłych spraw i zagadnień, zarówno zawodowych, jak i artystyczno kulturalno-narodowych, które oddawna domagają się rozważenia i rozstrzygnięcia.

Świadomy zarówno ważności tych potrzeb, jak i powagi chwili odbudowania Narodu, Komitet organizacyjny ma nadzieję, że na wezwanie jego ogół muzyków odpowie jaknajliczniejszem zgłoszeniem się do udziału w pracach Zjazdu, oraz nadesłaniem referatów.

Mając już zapewnione bardzo życzliwe poparcie Ministerstwa Sztuki i Kultury, Komitet dołoży wszelkich starań, ażeby udział w Zjeździe jaknajwięcej muzykom miejscowym jak i zamiejscowym ułatwić i uprzystępnić i nie omieszka we właściwym czasie podać do wiadomości publicznej dokładnych danych, dotyczących samego regulaminu Zjazdu.

Zgłoszenia i referaty należy nadsyłać do siedziby Komitetu, mieszczącej się w warszawskiem Towarzystwie muzycznem w gmachu Filharmonji, ulica Sienkiewicza 8.

Henryk Melcer, przewodniczący.

Członkowie: *Adam Bukowiński*, zastępca sekretarza, *Roman Chojnacki*, skarbnik, *Cezary Jellenta*, *Feliks Konopasek*, *Piotr Maszyński*, *Stanisław Niewiadomski*, *Ludomir Różycki*, zastępca przewodniczącego, *Marja Rüdigerowa*, *Piotr Rytel*, *Feliks Starczewski*, sekretarz, *Roman Statkowski*, *Karol Szymanowski*, zastępca przewodniczącego.

Warszawa, w czerwcu 1920 r.

TEATRY WARSZAWSKIE.

TEATR ROZMAITOŚCI.

„Dzika kaczka", *dramat w 5 aktach Henryka Ibsena.*

Gdy przed dwudziestu jeden laty piszący te słowa, jako uczeń jeszcze gimnazjum, opuszczając Rozmaitości po premierze „Dzikiej kaczki" razem z Julianem Wieniawskim i chcąc usłyszeć zdanie cenionego pisarza, zapytał go o nie, w odpowiedzi otrzymałem od autora „Słomianego człowieka" określenie, dające się streścić w słowach: „rzecz chorobliwa".

W mniemaniu tem Jordan nie był odosobniony. Podzielała je większość publiczności, nie kryła się z niem również i część krytyki, aczkolwiek niektórym jej przedstawicielom nie obce były dociekania komentatorów Ibsena na temat: po czyjej stoi on stronie i kto właściwie jest jego rzecznikiem, dr Relling czy Grzegorz Werle?

Niepewność pod tym względem w połączeniu z naturalną u ludzi „trzeźwych" niechęcią ku wszelkiemu filozofowaniu, godzącemu w życie takie, jakiem ono jest, kazała rzecz przesądzać i uznać sztukę, poruszającą tak drażliwy temat, za objaw chorobliwy, mimo iż w niej samej nie trudno doszukać się argumentu, mogącego rozwiać wątpliwości. Bankructwo tezy, do którego doprowadza rozwój akcji, wyrażające się śmiercią córki Ekdalów, a więc ofiarą niewinnego młodego życia, wskazywałoby, iż w przekonaniu Ibsena dążenie Grzegorza do oparcia stosunków ludzkich na bezwzględnej prawdzie, jest utopią, sprzeciwiającą się normalnemu ich układowi i szczęściu, jakiego pragną współcześni nam ludzie. Podlegający „chorobie prawdy" młody idealista, zamiast uszczęśliwiać, roznieca w środowisku, w którem pragnie być apostołem, zarzewie niepokoju i doprowadza w końcu do katastrofy, zdając sobie ostatecznie sprawę z tego, iż sam jest jej winowajcą.

Na dzisiejszego widza zagadnienie, poruszone w „Dzikiej kaczce", nie wywiera wrażenia. Wzruszyć go może tragedja Jadwini, nie wstrząśnie jednak dramat jej rodziców. Inaczej byłoby może, gdyby Hjalmar i Gina Ekdalowie byli sami, bardziej subtelni i uduchowieni; dla takich, jakimi ich Ibsen uczynił, dramatem jest dopiero śmierć córki, ale bynajmniej nie przejścia, wywołane usiłowaniami Grzegorza stworzenia z nich innych ludzi. Jeżeli więc „Dzika kaczka" powraca na afisz i utrzyma się prawdopodobnie przez czas dłuższy na repertuarze, przyczyną tego jest jej wielka sceniczność. Ten najbardziej życiowy z utworów Ibsena posiada pierwszorzędne pod tym względem wartości, zapewniające mu długi żywot. Posiada również i to, co najczęściej w teatrze od niepamięci sztukę ratuje: role dla aktorów. A przedewszystkiem jedną: Hjalmara Ekdala i, w mniejszym już stopniu, córki jego Jadwini.

Obie te postacie miały w nowej obsadzie wznowienia przez odtwórców bardzo dobrych: Zelwerowicza i p. Majdrowiczównę. Oboje wybili się na plan pierwszy, skupiając przedewszystkiem na sobie uwagę widza. Bardzo dobrą również jako Gina Ekdal była p. Tekla Trapszo, z natury swego talentu jednak zbyt do tej roli miękka. P. Maszyński byłby dobrym starym Ekdalem, gdyby grę nieco stonował. Wprost przeciwne życzenie chciałbym skierować pod adresem p. Maliszewskiego, który w grze swojej nie miał mocy przekonywującej, niezbędnej dla przejęcia się słowami Grzegorza. Na stokroć większy zapał i szczerość zdobywał się przeciwnik jego w djalektycznych rozprawach, dr Relling, którego odegrał p. Kochanowicz, ze znacznie lepszym wynikiem artystycznym, niż parę ról poprzednich.

Początek widowiska — cały akt pierwszy — budził smutne refleksje. Przyjęcie w domu fabrykanta Werlego robiło wrażenie teatru amatorskiego. Z wyjątkiem pani Weryho i p. Staszkowskiego oraz pp. Mikulskiego i Rożańskiego w rolach epizodycznych, którzy pierwszej scenie polskiej wstydu nie przynieśli, pozostali byli zupełnie niemożliwi. Nie był to nawet teatr amatorski, odegrany przez ludzi umiejących znaleść się w salonie, ale wprost jej przedstawienie z udziałem p. aptekarza z głębokiej prowincji i kancelistów XII-ej klasy.

Dalsze akty, w których występują już tylko „soliści", były składne. Tło dla gry ich dała reżyserja drobiazgowo obmyślone i z całym przeprowadzone realizmem. Raziło tylko górne okno w pracowni, jednakowo w dzień i wieczorem przepuszczające światło.

Scena ostatnia wywołała znaczne wrażenie. Z punktu widzenia teatralnego stanowiąca doskonałe zakończenie dramatu. Nie godzi się jednak zapominać, że w tekście Ibsena następuje po niej jeszcze jedna — tym razem opuszczona — w której przed zapuszczeniem zasłony Grzegorz mówi do Hjalmara, iż udziałem jego jest być „trzynastym" u stołu. W słowach tych zawiera się przyznanie do porażki i odpowiedź dla tych wszystkich, którzy zechcą dociekać stosunku autora do zagadnienia, stanowiącego osnowę dramatu o „Dzikiej kaczce".

M. R-ski.

CZARNY KOT.

Premjery. Reasumując działalność „Czarnego Kota" za okres całoroczny — trzeba przyznać, że — z małymi wyjątkami — teatrzyk ten dał szereg bardzo dobrze pomyślanych i wykonanych programów, z których niejeden postawił tę niewielką rozmiarami scenkę na poziomie teatrzyku operetkowego, zgoła niezasługującego na pogardliwe (niesłuszne zresztą) miano kabaretu. Była w tych poczynaniach myśl, była dążność podniesienia scenki maluczkiej i ubożuchnej w środki dekoracyjne do godności teatru „z prawdziwego zdarzenia" — był wysiłek dyrekcji i zespołu, zakończony powodzeniem rzetelnem.

Ostatni w sezonie program zamyka klamrą trzech jednoaktówek, bogaty w wydarzenia sceniczne okres zimowo-wiosenny.

Program już zupełnie dobry. Najmniejszą wartość ma może jednoaktówka „Gorset", wesoła, lecz trochę trywjalna, wykonana wybornie przez pp. Marję Gelłównę, świetną w tego rodzaju rolach, Zamiłłównę, Bielicza i Romaniszyna. Zręcznie przełożona przez J. Wójcickiego komedyjka R. Egera „Achilles" znalazła dobrych wykonawców w osobach pp. Bukojemskiej, Wroczyńskiej, Sarneckiego i Ostrowskiego.

W zamykającej program operetce „Hotel pod ciekawym Amorem" prym trzyma p. Dobosz-Markowska, dobry jest p. Worch, wiele zacięcia charakterystycznego ma p. Złoczewska, wiele wdzięku i urody p. Bańkowska, z humorem i werwą gra reżyser Dowmunt.

Godzi się wspomnieć o intensywnej w ciągu całego sezonu pracy baletmistrzów pp. Bańkowskiego i Łobojki oraz art. malarza Zygmunta Nirnsteina, utalentowanego i pomysłowego dekoratora. *K-c.*

QUI PRO QUO.

Kończy się sezon główny w „Qui-pro-quo". Ten wysoce artystyczny i odrębny w typie teatrzyk wywalczyć sobie zdołał w świecie teatralnym warszawskim miejsce poczesne, własną torując sobie ścieżynę, mimo przeszkód i trudności, jakie u nas piętrzy na drodze każdej imprezy artystycznej prywatnej czcigodna władza (szczególniej czułą opieką otacza te przedsiębiorstwa magistrat), zdobywając powodzenie i sprawiedliwą ocenę prasy.

Zespół artystyczny „Qui pro quo", zebrany na prędce, z różnych żywiołów, okazał się zespołem, zdolnym do eksperymentów artystycznych i pracy intensywnej w każdym kierunku. Nie mam dość słów pochwały dla zabiegów dyr. Boczkowskiego, umiejętnego i świadomego swych zamierzeń kierownika, dla cierpliwej i nieustającej w walce o dobro teatru pracy reżyserów z Marjanem Domosławskim, wysoce utalentowanym artystą, na czele, dla mądrej i starannej administracji w osobie dyr. Majdego, dla artystycznych pomysłów art. mal. Galewskiego, twórcy przepięknych dekoracji, dla całego wreszcie zespołu, który złożył dowody, że stoi wyżej ponad kabaretowemi popisami i zdolny jest do pracy w karności i harmonji dla dobra sztuki i teatru.

Ostatni program „Qui pro quo" jest równie dobry, jak tyle innych, które oglądaliśmy poprzednio. Składa się z operetki „Najpiękniejsza żona Maharadży" (jeden z najlepszych utworów Własta z piękną muzyką Piotrowskiego), z wesołego „Ajajaj!" Wima (z doskonałą ilustracją muzyczną Boczkowskiego) i z dowcipnego utworu „Folio 64". Grane są trzy te aktówki, jak zwykle w „Qui pro quo" — wybornie. *T.*

TEATR W POZNANIU.

Teatry w Poznaniu kończą swoją działalność, zarówno opera i dramat teatru Wielkiego, jak i teatr Mały czy Polski w ogrodzie im. Potockich, prowadzony energicznie przez dyr. Szczurkiewicza.

Teatr Wielki zamyka sezon kapitulacją. Zrzeka się bowiem właściwie prowadzenia dramatu, który gościć ma na wielkiej scenie raz czy dwa razy na tydzień, o ile wystawiane będą dzieła wielkiej wartości. Po za

tem ma iść na wychowanie — do teatru Małego, który miasto obejmuje, na swoje ryzyko zamierzając go prowadzić.

Od sierpnia dyrekcja teatrów miejskich będzie się składała z czterech osób: pp. Adama Dołżyckiego, Bolesława Szczurkiewicza, Dra Tadeusza Wierzbickiego



A. Jasińska i Żytecki, art. teatru Wielkiego w Poznaniu.

i Romana Żelazowskiego. Świadomi rzeczy, twierdzą, że w dyrekcji teatru Wielkiego zapanuje odtąd jeszcze większy chaos i zamęt, niż panował dotychczas. Ano, zobaczymy.



P. Dunikowska, artystka teatru Wielkiego w Poznaniu.

Nim opiszemy szczegółowiej działalność teatru Wielkiego (pierwszy rok po odebraniu teatru Niemcom) zaznaczymy, że w dziale opery największy sukces artystyczny osiągnął dyr. Dołżycki inscenizacją „Pajaców“, w dziale dramatu zaś do najlepszych przedstawień zaliczyć należy „Sędziów“ Wyspiańskiego z pp. A. Jasińską, Tyleckim, Nowakowskim, Samborskim w rolach głównych, „Powódź“ w świetnej inscenizacyi Ryszarda Bolesławskiego, „Jastrząb“ z pp. Dunikowską, Zyteckim, Kwiatkowskim, Januszem. Głównym reżyserem był p. Jan Janusz. Reżyserowali pp. Bolesławski, Rasiński, Nowakowski. Zespół, z małymi wyjątkami, składał się z talentów lub jednostek bardzo użytecznych; żałować należy, że większość tego zespołu opuszcza Poznań.

M.

TEATRY KRAKOWSKIE.

OPERA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO.

„Miarodajność“ pewnych decydujących sfer w zakresie teatru, a szczególniej opery, stała się już typową i zbyteczną jest rzeczą rozpisywać się o niej, dość będzie, gdy wspomnę, że dopiero po walkach i przezwyciężeniu różnych przykrych, bo przeważnie z płytkich pobudek pochodzących przeciwności, zdołano wreszcie mimo wszystko z najwytrwalszych osobników skompletować zespół i rozpocząć letni sezon. Walka ta jednak mimo wszystko nie pozostała bez wpływu: daje się odczuwać jakby zmęczenie, które w dość widoczny sposób położyło swe piętno na całości obecnego przedsięwzięcia.

Gdyby ktoś z obcych zwykłych biznesistów widział tak przepełnioną i życzliwą widownię, jak również porównał wyniki zeszłorocznego sezonu z usiłowaniami tegorocznego; zastanowił się nad przyczynami tego bądź co bądź ciekawego z punktu gromadnej psychologji pewnych decydujących ciał zjawiska i zrozumiał, dlaczego dotąd „Wielki“ Kraków nie może zdobyć się na stałą operę, śmiałby się chyba do łez... i może wreszcie przerwałby te syzyfowe prace. Na razie nic nie zapowiada takiego śmiejącego się biznesisty i prawdopodobnie przez dłuższy jeszcze okres czasu będziemy zmuszeni nasze wymagania muzyczne w zakresie opery ograniczyć do „musowego“ repertuaru.

A więc „Trubadur“ poszedł na pierwszy ogień. Muzyka Verdiego ma tak wiele jeszcze genjalnej inwencji i melodyjności, że mimo swego dawniejszego typu twórczości, działa kojąco swym czarem i jest niejako wypoczynkiem przez swe natchnienie po bardziej mózgowo opracowanych i odczuwanych wrażeniach współczesnej muzyki. Do powodzenia w dużej mierze przyczynili się również nie przeciętni soliści, którzy starali się uwydatnić jak najsilniej wszystkie wokalne zalety opery. I tak p. Gruszczyński (Manrico) wprost imponował i podbijał siłą i szlachetnością brzmienia niezwykle sympatycznego głosu. Choć wykonanie stało na bardzo wysokim wokalnym poziomie, jednak całości partji brakowało tej uczuciowej ekspresji i tego specyficznie włoskiego stylu, jakiego domaga się charakter muzyki Verdiego. P. Mokrzycka w partję Eleonory wlała tak wiele uczucia, że siłą osiągniętego wrażenia uprawdopodobniała niekonsekwencje kompozytora i rozbieżności między wyrazem muzyki a treścią tekstu. Jest to trudna droga, po której kroczyć mogą tylko tej miary śpiewaczki, co p. Mokrzycka. Koloratura wypadła może nieco mniej wyraźnie, prawdopodobnie wskutek zdenerwowania, jakie opanować mogło artystkę po różnych nieprzewidzianych wypadkach podczas przedstawienia. Partja hr. Luny nie leży w głosie p. Romanowskiego; śpiewak nie dość ma jeszcze wyrobienia, aby mógł jej podołać. Przy szerszych frazach muzycznych i szybkich recitatiwach brakło mu oddechu. — P. Szafrańska i p. Tarnawski z dużem zrozumieniem odśpiewali swe partje. Chóry śpiewały niezbyt czysto i rytmicznie.

„Halka“ należy już do „żelaznego repertuaru“ nietylko Towarzystwa operowego, lecz wogóle opery polskiej i właśnie dlatego każde jej wystawienie jest

ściśle kontrolowane i porównywane. Dzięki występowi p. Mokrzyckiej i p. Gruszczyńskiego, wykonanie tych dwóch partji znakomicie ją podniosło, lecz całość w porównaniu z ubiegłym sezonem miała cechę — jak już powiedziałem — pewnej ociężałości czy zmęczenia. Sądzę jednak, że to ostatnie minie, że znikną pewne przypadkowości i że każde dalsze przedstawienie zbliżać się będzie przynajmniej do tego poziomu, jaki już widzieliśmy. Tymczasem trzeba oddać uznanie p. Mokrzyckiej za doskonałe wykonanie partji Halki, wzruszające głęboko grą i śpiewem. P. Gruszczyński oddał z siłą partję Jontka; p. Romanowski jako Janusz chwilami nie czuł się dość pewnym; p. Tarnawski odśpiewał ze swobodą partję stolnika. Ocenę głosu p. Zbigniewiczówney odkładam do bardziej sprzyjającej sposobności. P. Issakowicz z wielu względów nie powinien już przyjmować odpowiedzialnych ról do wykonania. Chóry naogół śpiewały dość zgodnie, lecz orkiestra, szczególniej instrumenta blaszane, nie zawsze szły za wskazówkami dyrygenta i nie umiały czy nie chciały ułatwić ciężkiej pracy kapelmistrza. Obu operami dyrygował p. Wallek-Wallewski.

Po zakochanej bezwzględnie „Halce" z nieszczęśliwym Jontkiem — „Cyrulik sewilski" z ognistą Rozyną: kontrast wcale oryginalny nietylko w librettach, lecz i w charakterach obu rodzajów muzyk... Lecz czy nowy? Wolelibyśmy coś świeższego, coś, czego nie słyszało się choćby... w zeszłym sezonie. Nie mamy jednak pretensji do kierownictwa Towarzystwa operowego, gdyż pracuje w wyjątkowo trudnych warunkach, owszem — szczerze jesteśmy mu wdzięczni, że dało rekompensatę w postaci występu rozgłośnej i dawno uzasadnionej wyjątkowym artyzmem sławy śpiewaka, jakim jest p. Didur. Bezsprzecznie z tak naturalną swobodą, nadzwyczajną plastyką i wysokiem wirtuozowstwem grać i śpiewać może tylko ten, komu „rola" tak weszła w krew, że stanowi jakby jego własną naturę. Ani na chwilę niczego nie jest za dużo: ani piękności głosu, ani humoru, ani gestu i efektów. Wszystkie szczegóły partji podane są w tak miłej, a zarazem wyszukanej artystycznie formie, że całość postaci Bazylego staje się czemś tak żywem i niewzruszonem, iż widz prawie do zapomnienia poddaje się potędze talentu odtwórczego artysty. Sposób władania zaś głosem jest mistrzowski, wskutek czego nie przepada ani jedno słowo, ani jedna sylaba nie jest poświęcona dla zdobycia zaokrąglenia lub piękności tonu, tak, że choć artysta partję śpiewa po włosku, każdy nieco inteligentniejszy widz wie i rozumie, co w tej chwili chce wyrazić. A przytem te charakterystyczne i za każdym razem tak wiele „mówiące" ruchy rąk, a właściwie dłoni. To też sympatja między artystą a widownią z każdym niemal taktem potęguje się, iż wreszcie doznaje się pewnej przykrości i żalu, kiedy po ostatnim akcie opada kurtyna...

P. Bandrowska w ostatnich czasach poczyniła wielkie postępy w sztuce władania swym pięknym głosem. Przedewszystkiem siła brzmienia wzmogła się znakomicie, skala naogół bardziej się wyrównała, a tony zaokrągliły się i niezwykle wyszlachetniały w „górze", natomiast w dolnym rejestrze stały się nieco płytsze. To też te części partji, w których artystka była zmuszona posługiwać się górnym rejestrem i koloraturą, wyszły w interpretacji bez zarzutu; miejsca zaś, oparte na dolnej skali — były nieco bledsze. Tak samo niektóre recitativa — b. ważne w „Cyruliku" — były zbyt cicho odśpiewywane. Mimo wszystko partja Rozeny oddana była przez utalentowaną śpiewaczkę naogół bardzo inteligentnie i artystycznie. P. Pietroń śpiewał trudną partję Almaviwy z dużem zrozumieniem, jednak całości brakowało głębszej ekspresji. N. p. serenada w pierwszym akcie nie miała w śpiewie potrzebnego żaru uczucia, a sceny z Bartolem, charakterystycznej swobody i plastyki humoru. P. Okoński głosowo nie był dobrze usposobiony, za to aktorsko był chwilami świetny. Orkiestra pod batutą p. Walewskiego sprawowała się więcej niż poprawnie, a nawet miała momenty szczęśliwe, jak np. zilustrowanie opowiadania o potwarzy i odtworzenie burzy.

M. Sebastiani.

TEATR BAGATELA.

Debiut p. Poleskiej. Każdy debiut przyjmujemy z pewną pobłażliwością dla debiutanta, licząc się z góry z najważniejszym jego wrogiem, tj. tremą. Debiut p. Poleskiej, nie pierwszy, jak twierdzą złośliwi, zmusza mię do rzucenia kilku uwag nie tylko pod adresem wymienionej debiutantki. Przypuszczałem, iż rola p. Kozłowskiej po takiej przedstawicielce wypadnie słabo, nie przypuszczałem jednak, aby dla dogodzenia ambicji jednostek, a więc w tym wypadku uczennicy i nauczyciela, zniewalać ludzi za bądź co bądź drogie pieniądze, do wysłuchiwania „wykutych" na pamięć i recytowanych bez żadnego akcentu kwestji, skazywać na mękę kilku godzin widza tylko dlatego, że komuś zdaje się, że ma talent sceniczny.

P. Poleska, oprócz jednego warunku aktorki, tj. urody, nie posiada najważniejszego — talentu. Jeśli debiut ten był owocem pracy nauczyciela i uczennicy, to dokonywanie takich eksperymentów na nerwach publiczności, graniczy z bardzo dużą odwagą cywilną, jak też niewytłómaczoną dla mnie „sumiennością" nauczyciela, którego pierwszym obowiązkiem jest wybicie z głowy ambicji pozostania na scenie komuś, kto oprócz zapału nic nie posiada. Gdyby wszyscy nauczyciele szkół dramatycznych postępowali w myśl miłości sztuki, a nietylko materjalną stronę mieli na uwadze, możeby wtedy liczny zastęp adeptów scenicznych zmalał, ale teatr polski stanąłby na prawdziwie artystycznej wyżynie. Popieranie ambicji i ambicjek jest wychowywaniem nierobów, ludzi bez określonego zajęcia, zwących się artystami i artystkami, a nie mającemi w rzeczywistości nic z artyzmem wspólnego. Kwestją tą, ze wszech miar ważną, winien się zająć „Związek artystów scen polskich", jeśli istotnie — w co wierzę — dbać pragnie nie tylko o wychowanie, lecz o stworzenie młodego prawdziwego pokolenia aktora polskiego.

Tego rodzaju „reformacja" usunęłaby przykre dla jednostek w życiu następstwa, a przedewszystkiem zawód takich ludzi, którzy na innem polu mogą oddać się pracy z pożytkiem i uznaniem dla siebie.

Aktor rodzi się na scenie!...

Wieczory baletowe artystów warsz. teatru Wielkiego. Silnie reklamowane wieczory baletowe artystów teatrów warszawskich zaciekawiły publiczność krakow-

ską, niemniej jednak przyniosły pewien zawód, tak przez szczupły program, jak też nie nadzwyczaj wybitny poziom artystyczny.

P. Szmolcówna wykazuje dość silnie rozwiniętą kulturę w tańcu, niemniej jednak nie operuje wielkim zasobem inwencji; w zakresie tańca charakterystycznego poza „czterema turami walca“ doskonałemi w ujęciu i interpretacji, raziła jaskrawość, powodująca obniżenie artystycznych walorów, a nawet przechodziła ze stylu baletu w styl tinglowy. Partner jej p. Zeilich był jedynie „akompaniatorem“, a produkcje pp. Nowickiej i Kułakowskiej nie wychodziły poza ramy przeciętności.

„Oficer gwardji“, *komedja w 3 aktach Molnara.* Przed kilku tygodniami, gdy pisałem o „Papierowym kochanku“, rzuciłem myśl, może zbyt odważną, iż teatr „Bagatela“ staje się teatrem doświadczalnym.

Być może, że słowa moje nie znalazły w ogólności poklasku, co zresztą jest rzeczą obojętną, w szczegółach znalazły urzeczywistnienie. Dyr. Dąbrowski przez pierwszy rok swych artystycznych teatralnych zamierzeń wykazał nietylko inicjatywę, ale jej urzeczywistnienie; widzieliśmy więc Frenkla i Kamińskiego, ujrzeliśmy obecnie Solską, Słubicką, Leszczyńskiego i Stanisławskiego. O sztuce Molnara napisano już dosyć. Prawdopodobnie w swych marzeniach nie widział takich, jak ujrzeliśmy, wykonawców.

Panowie aktorzy! Jakże szkoda, że was tak mało było na tej premjerze! Zdziwilibyście się! Precz poszła buda suflera!

Role opanowano pamięciowo! To takie u nas dziwne i rzadkie zjawisko!

A pozatem?

Ot! Ujrzelibyście Solską, wcielenie kobiecego wdzięku, przemiłej, chociaż okrutnej kokieterji, żonę zdradzającą i przejętą przenaiwną wiarą w prawdziwość swych argumentów, rzeczywisty obraz kobiety-aktorki. A mąż jej znany wam J. Leszczyński, starałby się wam wmówić, że jest prawdziwym oficerem gwardji, a kiedy chmury obsiadły jego czoło, czulibyście smutek jego, a przygnębienia jego byłyby waszemi; ironicznie, pobłażliwości pełen, patrzył na romans nie-romans dziennikarz Stanisławski, któremu życie odebrało (nie Stanisławskiemu) złudzenie, a jednak, jednak nawet jako przyjaciel męża — stanął po stronie żony.

Sekundowała w tym artystycznym kwartecie, nietylko „pożyczona“, lecz wyrwana z życia „Mamusia“, p. Słubicka w bardzo trudnej i pełnej niebezpieczeństwa przejaskrawienia roli.

Dawni, tak bardzo bliscy krakowskim teatromanom artyści swym pierwszym występem podbili serca widzów.

Spytacie czem?

Artyzmem!!

Kazimierz Gaweł.

MIEJSKI TEATR POWSZECHNY.

„Tajemniczy Dżems“, *komedja w 4 aktach J. Mirande'a i Geroule'a.*

Powrót dyr. Jarnińskiego ożywił repertuar drugiej miejskiej sceny. Jakkolwiek „Tajemniczy Dżems“, grany w 1909 roku w teatrze im. Słowackiego pozostawił wspomnienie świetnej gry całego zespołu ówczesnego-jak niemniej pewna lekka apoteoza złodzieja-dżentelmena, zakochanego i powracającego na drogę „cnoty“, z równoczesnem wyśmianiem przedstawicieli sprawiedliwości nie bardzo odpowiada duchowi i nastrojowi chwil dzisiejszych, zwłaszcza podana publiczności odwiedzającej teatr „Powszechny“, w każdym bądź razie wieczór ten należy zaliczyć do nielicznych plusów teatru przy ulicy Rajskiej w sezonie obecnym.

Komedja ta wymaga bardzo szybkiego tempa, które zespół osiągnął w końcu aktu II-go, wywołując śmiech lub szczere współczucie i wzruszenie losami Dżemsa.

Rolę Dżemsa odtwarzał p. J. Nowacki, operując całym zasobem środków i wyrobienia, jakie daje aktorowi duża scena.

Doskonałym i zabawnym Dickiem był dyr. Jarniński, prawdziwa podpora teatru „Powszechnego“, dzielnie sekundował mu p. Kolwas.

Evans, w interpretacji p. Koreckiego, zasługuje na pełne uznanie za utrzymanie tonu i stylu (charakteryzacja) detektywa, zbierając sączącą się pod jego adresem nienawiść widzów.

Dobrze ujęła rolę entuzjastki dla bohaterów romansideł p. Krajewska, a p. Malicka, urocza i... zakochana w włamywaczu Miss Rosa, zachwycała widzów nietylko pełnią wdzięku, lecz co więcej grą, wychodzącą ponad przyjętą w teatrze Powszechnym przeciętność.

Wśród wykonawców reszty ról odbijali niemile dyrektor więzienia p. Sarnowski, nietylko cierpiący chronicznie na brak chęci uczenia się roli, lecz wogóle jako aktor „beznadziejny“, oraz p. Butrymowicz w roli Blichendorfa, epizodycznej, lecz wymagającej intuicji i talentu aktorskiego, których właściwości p. Butrymowiczowi absolutnie „zarzucić“ nie można. *(kg)*

TEATR NOWOŚCI.

„Słodka dziewczyna“ napisana jest ściśle według wypróbowanej wiedeńskiej recepty i smaku, a więc: bogaty hrabia, odnaleziona przypadkiem córka, naiwna zamiana nazwisk „bohaterów“ „tajemniczy“ pociąg ku niepoznanej córce, „zasadnicze“ sprzeciwianie się zamążpójściu, wreszcie groźba skandalu i dobrodziejstwo z musu: wyposażenie i zgoda na wszystko, czego pragnie zakochana, wbrew woli „tajemniczego“ ojca, para. Muzyka również schematyczna, komponowana bez wysiłku i pretensji do oryginalności. Słowem: znacie tę bajeczkę? Znacie, więc dla dobra mojej wiedeńskiej kieszeni jeszcze raz posłuchajcie...

Artyści czynili, co możliwe, aby przez swą grę zatrzeć banalność operetki. P. Pilarski przez dyskretne traktowanie roli hrabiego Liebenberga dał typ sympatyczny i interesujący. P. Solnicki nie był usposobiony i w roli artysty malarza nie czuł się zbyt dobrze. —

P. Czernekówna jako Kasia była naogół poprawna, lecz charakterystyczność mimo żywego i nieopanowanego temperamentu nie zdaje się leżeć w zakresie talentu artystki.. P. Ostoja był zbyt „stremowany“, aby można ściślej ocenić jego grę i śpiew. P. Krajewska, choć miała zacieśnione pole przez kompozytora, dała wszystko, co tylko w tych warunkach dać może utalentowana artystka. Wystawa, jak na obecne czasy, staranna, szczególniej w akcie drugim. Dyrygował p. Z. Wiehler.

KRONIKA TEATRALNA.

Józef Stępniowski. W numerze dzisiejszym zamieszczamy podobiznę art.-śpiewaka Józefa Stępniowskiego, Krakowianina, który po kilku występach przed dwoma laty w krakowskiem „Towarzystwie operowem“ zaangażowany został jako pierwszy tenor do opery



w Lublanie, ostatnio w Belgradzie. Prasa tamtejsza nie szczędzi pochwał artyście, który obok 30 partji w słoweńskich operach wykonał szereg obcych jak Leńskiego w „Onjeginie“, Jana w „Kuglarzu“, Princa w „Rusałce“. Między wieloma recenzjami uderza jedna, zamieszczona w największem piśmie „Progres“ w Belgradzie z d. 28 maja, gdzie między innemi czytamy: „Nareszcie słyszeliśmy jednego prawdziwego operowego tenora. Głos p. St. jest pierwszorzędnej jakości i co jest jeszcze rzadszem, aktor stał na wysokości śpiewaka. Brak miejsca, abyśmy się nim szerzej zajęli (strajk zecerów tamtejszych).

W najbliższych dniach usłyszymy p. St. w Krakowie, a mamy nadzieję, że p. St. znajdzie pole do pracy we własnym kraju. Czasby był, by nasi artyści byli „honorowani“; najczęściej dopiero po objeździe całego świata znajdują dla swego talentu i pracy uznanie.

Zofja Pflanz. Znakomita nasza tancerka p. Zofja Pflanz, którą Kraków miał okazję oklaskiwać w tych dniach w Bagateli, uczęszczała od 8 do 16-go roku życia do warszawskiej szkoły baletowej i wstąpiła potem na scenę teatru Wielkiego w Warszawie. W roku 1911 wyjeżdża do słynnej trupy baletowej Diagilewa do Londynu, gdzie pod kierunkiem baletmistrza Fokina czyni tak wielkie postępy, że w stosunkowo krótkim czasie widzimy ją na pierwszem miejscu w tym balecie. Podczas wojny zbiera ona laury we Francji, Włoszech, Hiszpanji, w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, w Brazylji, Argentynie i w Urugwaju. Świetną artystkę-tancerkę krytyka europejska i amerykańska zalicza do największych tancerek świata. P. Zofja Pflanz jest przedstawicielką nowego kierunku sztuki choreo-



graficznej, łącząc dawny kierunek tańca z nowoczesną jego ewolucją. Taniec znakomitej artystki cechuje wdzięk, gracja, prostota, nadzwyczajna mimika i technika.

Popis klasy dramat. prof. Pomiana. W sali Teatru Dramatycznego przy ul. Śniadeckich odbył się wczoraj egzamin publiczny klasy dramatycznej przy szkole muzycznej Z. Iwanowskiej-Płoszko. Na ogół popis wypadł bardzo korzystnie. Utalentowany kierownik tej klasy p. Kaz. Pomian, specjalny nacisk kładzie na deklamację.

Bardzo zdolnym okazał się p. Cholec, który jako Urjel Acosta, Biskup w „Bolesławie Śmiałym“ i Cyrano de Bergerac robił wrażenie już nie ucznia, a wytrawnego aktora. P. Poboża ujawniła wiele talentu zwłaszcza w „Zaczarowanem Kole“ (młynarka) i w „Karykaturach“ (Zosia). Również wiele talentu przyznać należy pp. Brulikowskiemu i Duninównie, jak również pp. Szmilówne, Nowakowskiej, Pągowskiemu i Hajalskiej.

Prof. Pomian może być zadowolony z wyników swej intensywnej i wysoce artystycznej pracy.

Zamknięcie kinoteatrów krakowskich. Z dniem 1 lipca b. r. zostały kina krakowskie zamknięte i to

z powodu podwyższenia podatku gminnego do 55%. Ponieważ właściciele kin mają kolosalne wydatki na personal, do tego jeszcze płacić muszą 15 Mkp. za 1 kilowat prądu elektr., przeto jest zrozumiałem, że protestują przeciwko tej nadmiernej podwyżce. Niemało przyczynia się też nałożenie cła w wysokości od 40 do 60 tysięcy marek w złocie na filmy sprowadzane z zagranicy — a że, niestety, jesteśmy i pod tym względem zależni od zagranicy (wytwórnie warszawskie dostarczają zaledwie 3—4 filmów rocznie dotychczas), przeto obraz przedstawiony w dziennikach znajdzie zrozumienie oporu właścicieli kinoteatrów.

Za wypożyczenie filmów zagranicznych t. zw. „szlagierów" płaci się dziś tygodniowo 20—40.000 Mkp., za filmy mniejsze od 3—10.000 Mkp.

Mimo że i w Krakowie powstaje wielka wytwórnia filmów, która bezsprzecznie znacznie zasili rodzimy wytwór — nie będzie ona jednak w stanie zaspokoić potrzeby całej Polski i tak dalej będziemy skazani na sprowadzanie filmów zagranicznych, co przy obecnym kursie walutowym powoduje znaczne wydatki. Jestem zdania, że proponowane przez właścicieli kinoteatrów krakowskich 30% są dostateczne i dadzą gminie spodziewane dochody. Zważywszy tylko, że miasta takie jak Berlin, gdzie również filmy zagraniczne się sprowadza, kinoteatry nie płacą po dziś dzień więcej jak 16% podatku gminnego (patrz „Lichtbildbühne" z czerwca).

Tak więc przesilenie to chwilowe kinoteatrów przy dobrych chęciach pp. właścicieli i magistratu znajdzie wkrótce zakończenie. *X. X.*

RÉJANE.

(Korespondencja własna). *Paryż.*

Śmierć sławnej artystki francuskiej, odbiła się nietylko donośnem echem na łamach prasy tutejszej, wywołała nietylko głębokie wrażenie w świecie artystycznym, lecz poruszyła naprawdę żywo ogół publiczności, dla której przez długi lat szereg, Réjane była nietylko ulubienicą, lecz istotnem bożyszczem, symbolem największej współczesnej artystki działu komedjowego.

Imię Réjane, jej sławnych kreacji: „Madame sans-gêne" (którą grała z górą tysiąc razy), „Zazy", „Lyzistraty", „Paryżanki", było znane nietylko Francji, lecz i całej Europie i Ameryce, z jej występów gościnnych we Włoszech, w Bułgarji, w Austrji, w Rio de Janeiro i ze sławy, która w ślad za jej występami rozbrzmiewała na łamach międzynarodowej prasy.

Réjane, urodzona w Paryżu w r. 1856, debiutowała po chlubnem ukończeniu Konserwatorjum w r. 1875 w teatrze „Vaudeville" w sztuce „La revue des deux mondes", poczem grywała kolejno w teatrach „Variétés", „Ambigu", poślubiwszy zaś dyrektora teatru „Odéon" Porel'a z nim razem wróciła do „Vaudeville'u, aby tu przeżyć najchlubniejszą kartę swej karjery artystycznej. Wówczas to stała się Réjane osią teatralnego życia Paryża. Wszyscy najświetniejsi autorowie oddawali jej do dyspozycji swoje dzieła. Kreowała kolejno „Madame Margot", „Georgette Lemeunier", „Ma cousine" i „Safo", „Norę" i „la bonne Hélenè" i tyle, tyle innych ról, a zawsze dzięki rzadkim darom szczerości, naturalności, cudownego instynktu życia, zdolności przeistaczania się z heroin dramatu na bohaterki lekkiej komedji, była najbardziej bezpośrednią, najbardziej rzec można żywą z artystek danej chwili. Zawsze i wszędzie stwarzała ona typ Paryżanki rozsądnej, kapryśnej, nieco rafinowanej, takiej, jaką przedstawiają ją wszyscy znani francuscy autorowie; a czy grała damę światową, czy „demimondenę", czy odtwarzała tak modny w latach siedmdziesiątych we Francji typ wielkomiejskiej damy, która pragnie udawać kokotę, typ tzw. „fausse cocotte", zawsze była pełną prawdy, siły i wysokiej kultury, symbolizując najbardziej wartościowy rodzaj artystów, którzy nietylko odgrywają swoje role, nietylko siebie samych, lecz stają się wyrazem swojej epoki, odbiciem współczesnej historji i kultury.

Kiedy Réjane w pełni młodości, temperamentu i swojej niezrównanej „paryskości", u boku męża dzierżyła w swych rękach losy teatru „Vaudeville", wszyscy, którzy pisywali podówczas dla sceny, tworzyli dla niej rolę. Pisał dla niej Sardou, Henry Becque, Hervieu, Bataille, a nawet Anatol France. Wówczas to wszystkie sztuki i wszystkie inne role podporządkowywane były jej kreacjom. Królując niepodzielnie, Réjane-władczyni pozwalała sobie nawet na... własnowolne udoskonalanie samych autorów. Znanym z tych czasów jest jej konflikt z Ibsenem: Réjane, typowa paryżanka postanowiła zakończeniu „Nory" odebrać ponurość północy i dostosować je bardziej do francuskiego sposobu odczuwania, jej „Nora" wyszedłszy zaledwie z pod dachu mężowskiego, powraca natychmiast do „domu lalek", a witając ze łzami swe dzieci, pozostaje z niemi na dalsze życie.

W r. 1906 Réjane po rozejściu się z mężem zakłada własny teatr, który pod mianem „teatre Réjane" staje się najbardziej „paryskim" ze wszystkich świątyń sztuki Paryża. Tu pod jej dyrekcją osiągają najwyższy sukces wszystkie najwybitniejsze współczesne utwory dramatyczne i obce. Tu przeżywa artystka w całej pełni jeszcze świetne choć końcowe już dni swego trjumfu, szczególnie w napisanej dla siebie sztuce Pawła Hervieu, pt.: „La course du flambeau", w której pełna świadomości, iż najgenialniejsze talenty muszą ustępować miejsca nowym, z takim przejmującym do głębi realizmem i cudowną szczerością odtwarza tragiczną rolę matki, usuwającej się w cień wobec wchodzącej dopiero w życie córki.

Sukces jednak moralny przewyższał o wiele powodzenie finansowe. Réjane musiała rozstać się ze swym teatrem, który przechrzczony został na „Teatr Paryski". Ostatnio odtworzyła w nim jeszcze „la Vierge folle", którą grała sto pięćdziesiąt razy z rzędu, już trawiona ciężką chorobą, wierna kapłanka sztuki, składająca na jej ołtarzu z jakimś nadludzkim zapałem ostatni płomień swego życia, najwyższą ofiarę swego genjuszu. Przed kilku miesiącami wielka artystka zeszła ze sceny swego dawnego ukochanego teatru, a ukazała się na niej po raz ostatni w lutym b. r. po to, by na pożegnalnej uczcie, urządzonej dla niej przez „Związek autorów dramatycznych" przyjąć z rąk ministra oświaty zasłużoną odznakę Legji honorowej.

Z śmiercią wielkiej Réjane ubywa Francji niezastąpiona artystka, która swą bogatą w najsubtelniejsze odcienie sztuką była przedstawicielką swej epoki, której imię będzie nieodłączne w historji teatru francuskiego.

Krytycy tutejsi w olbrzymich nekrologach poświęconych Réjane, powtarzają zgodnie: „tracimy w niej duszę Paryża".

Redaktor naczelny i wydawca Kazimierz Gaweł.
Drukarnia Związkowa w Krakowie ul. Mikołajska 13, pod zarz. J. Dziubanowskiego.

DRUKARNIA ZWIĄZKOWA w KRAKOWIE.